

Interview.

Von der Klassik zum Film: Carlos Fariñas

Carlos Fariñas (1934-2002), Schüler von Aaron Copland, Harold Gramatges und José Ardévol war von 1989 bis zu seinem Tode Direktor des elektroakustischen Studios (EMEC) an der kubanischen Kunsthochschule ISA. Zu seinem Werk gehören sinfonische und elektroakustische Werke ebenso wie Film- und Theatermusik.

Erzählen Sie mir bitte etwas über die Idee der kubanischen Komponisten Alejandro García Caturla und Amadeo Roldán, traditionelle afrokubanische Elemente in die klassische Musik zu integrieren.

Für uns Kubaner sind Roldán und Caturla die Initiatoren einer zeitgemäßen Musik. Diese manifestierte sich in einem sehr komplexen und schwierigen Moment: Die europäische Musikwelt entwickelte sich in verschiedene Richtungen mit sehr gegensätzlichen Tendenzen, die von der Zweiten Wiener Schule über den Neoklassizismus von Stravinsky bis zu einigen nationalen Schulen reichten, die heute keine Bedeutung mehr haben. Diese Evolution hat man auf Kuba sehr genau verfolgt. Ich beziehe mich dabei nicht auf die kubanische Musikwissenschaft, sondern auf die Musiker, die Kontakt nach Europa hatten.

Roldán und Caturla hatten das Interesse, eine zeitgenössische Musik zu erschaffen, die nicht notwendigerweise irgendeiner europäischen Strömung zugehörig sein musste, die aber den damaligen Entwicklungsstand repräsentierte. Die Konzepte der afrokubanischen bzw. afrikanischen Perkussion zu übernehmen, bedeutete, weiter zu gehen, als nur die Geschwindigkeit des Rhythmus zu finden. Es ging für die beiden darum, in der Perkussion etwas mehr als den Rhythmus zu suchen und Gesänge und melodische Beziehungen zu finden, zusätzlich zu den rhythmischen Elementen.

Gleichzeitig mit dem Verstehen der Gesangselemente, d.h. ihrer Struktur, ihrem melodischen Charakter, in ihrer Mehrheit übrigens pentatonisch, zeigte sich, dass sie nichts mit den Möglichkeiten der impressionistischen oder atonalen Harmonien der Wiener Schule zu

tun hatten. Es waren Melodien, die nicht zur europäischen Welt der Harmonie passten. Man konnte nicht eine afrokubanische Melodie in einen dodekafonischen oder neoklassizistischen Kontext stellen.

Für mich waren die Aktivitäten der beiden aus intellektueller Sicht extrem anspruchsvoll. Es galt, sich gleichzeitig mehreren Dingen zu stellen: eine neue Modalität zu entdecken, nicht der Wiener Schule zu folgen, den Rest des Impressionismus nach Debussy zu entdecken. Es hat auch nichts mit dem Neoklassizismus zu tun, der gegen Ende ihres Schaffens in Kuba stark an Einfluss gewann; denn es gab einen spanischen Musiker, José Ardévol, der sich in den dreißiger Jahren in Kuba niedergelassen hatte und in seiner Klasse sehr dogmatisch den Neoklassizismus vertrat.

Meine Ausbildung hatte sehr viel mit diesem neoklassizistischen Moment zu tun. Heutzutage erkenne ich auch in meiner Musik, dass manchmal für Augenblicke ein neoklassizistischer Einfluss hörbar wird. Roldán und Caturla hatten diesen Einfluss nicht. Roldán hat zudem in einem berühmten Brief an den amerikanischen Komponisten Henry Cowell sehr deutlich geschrieben, dass er ganz klar an keine Rückkehr zu nichts glaube. Er glaubte nicht an die Rückkehr zur Romantik oder zum Neoklassizismus, sondern dass die Musik immer ein evolutionärer Prozess sei und nur so fortschreiten könne und nie rückwärts gerichtet sein dürfe.

Orientieren sich die heutigen Komponisten immer noch an dem Konzept der beiden? Oder gibt es neue Strömungen?

Ich glaube, dass Roldán und Caturla anerkannt werden für das, was sie zur Entwicklung der kubanischen Musik beigetragen haben. Einige aus den nachfolgenden Komponisten-Generationen haben ihr Konzept übernommen. Aber Roldán und Caturla sind tragischerweise sehr jung gestorben, mit 39 bzw. 34, und das auch noch im Abstand von nur einem Jahr [1939/1940 Anm. d. Hrsg.]. Sie hatten beide nur eine kurze Schaffensperiode von weniger als 20 Jahren. Ihr Tod hinterließ eine Lücke, genau in dem Augenblick, als der Neoklassizismus in Kuba stark wurde.

Das Werk von Roldán und Caturla war wenig bekannt. Ich muss zugeben, dass selbst ich nicht das vollständige Werk der beiden kenne. Ich habe die Hälfte ihrer Sachen gehört, manche waren gut, manche schlecht gespielt. Aber ich kann keine Kritik für ihr gesamtes Werk

abgeben. Der neoklassizistische Einfluss hatte zur Folge, dass man sich wieder sehr von ihren Ideen entfernte. Es handelte sich auf Kuba um eine sehr dogmatische Bewegung, die nicht über die Kritikfähigkeit eines Paul Hindemith verfügte.

Der von Ihnen erwähnte José Ardévol war der erste Präsident des revolutionären Kulturrates, nicht wahr? Hat er seine "Macht" benutzt, um den Neoklassizismus hier auf Kuba durchzusetzen?

Nein, auf keinen Fall. Wenn ich hier darüber rede, spreche ich von den dreißiger/vierziger Jahren. Da war Ardévol noch ein junger Mann. Zudem war das vor seiner Amtszeit. Er war Spanier, genauer Katalane. Er kämpfte dafür, dass sich seine Musikvorstellungen und die seiner Schüler durchsetzten. Aber Ardévol hat niemals seine Macht missbraucht. Er hätte es machen können aufgrund seiner Position, aber er war sehr vorsichtig. Ich beziehe mich hier schon auf die Zeit nach der Revolution.

Welche Veränderungen gab es insbesondere im Bereich der klassischen Musik, des Theaters, des Ballett etc., nachdem die Revolution gesiegt hatte?

Man muss meiner Ansicht nach zunächst die vorrevolutionäre Zeit betrachten. Als Batista 1952 an die Macht kam, gab es in Havanna ein gutes Philharmonieorchester. Berühmte Dirigenten und Musiker arbeiteten hier: Erich Kleiber hat dieses Orchester fünf Jahre dirigiert, Wilhelm Furtwängler und andere deutsche sowie französische Dirigenten machten hier Station. Geiger wie Yehudi Menuhin und Pianisten wie Arthur Rubinstein und Vladimir Horowitz gastierten in Havanna. Es war ein gutes Orchester, das von der Bourgeoisie finanziert wurde.

Während dieser Zeit wurden absolut keine kubanischen Werke in der Philharmonie gespielt. Zunächst, weil die vielen ausländischen Dirigenten sich nicht besonders für kubanische Musik interessierten; und später, weil die kubanische Musik, darunter die von Roldán und Carturla, für das Publikum zu "sonderbar" klang. Nur selten, zum Beispiel aus Anlass des Geburtstages von Roldán, wurden Werke von ihm gespielt.

Dann manifestierte sich politischer Widerstand gegen die Regierung, die nun Maßnahmen ergriff, um die Intellektuellen und Musiker zu beruhigen. So sollten Komponisten Werke für das Philharmonische

Orchester schreiben, aber niemand reichte mehr seine Werke dort ein, diese Idee wurde boykottiert. Als Reaktion darauf strich die Regierung 1958 trotz großer Proteste den Etat für das Nationalballett und die Philharmonie, die beide aufgelöst wurden. Die wenigen Konzerte, die es noch gab, wurden dann von der linken Kulturgesellschaft "Nuestro Tiempo" organisiert.

Ab 1959 kam es zu wichtigen Veränderungen: Man konnte nun die kubanischen Werke in der Philharmonie hören und dort ohne Anzug erscheinen. In dieser Aufbruchstimmung gründeten sich unzählige neue Tanz- und Theatergruppen sowie Musikverlage. Man begann, große Auflagen von Werken und Noten kubanischer und internationaler Autoren zu publizieren. Das Philharmonieorchester wurde als Nationales Philharmonieorchester neu gegründet. Bis zur Oktoberkrise gab es auch Verträge mit ausländischen Musikern, danach schien es vielen von ihnen zu unsicher in Kuba, und sie verließen die Insel.

Ich glaube, dass das Wichtigste die Schaffung neuer Kulturinstitutionen war, die es vorher nicht gab, auch was das Stipendiensystem betrifft. Es wurden Stipendien für alle sozialistischen Staaten vergeben, anfangs auch noch für die USA, Kanada und England.

Viele dieser neuen Freiheiten und Kreationen gingen 1968/69 verloren, als der Einfluss der Sowjetunion auf Kuba wuchs, oder?

Ich würde nicht sagen, dass sie verloren gingen. Es ist schwierig, mit wenigen Worten eine so komplexe Situation zu erklären. Nach der Oktoberkrise hatte Kuba ernsthafte Probleme. Denn zu diesem Zeitpunkt kam durch die US-Blockade kein Centavo mehr auf die Insel. Alle amerikanischen Länder lösten ihre Beziehungen zu Kuba, mit Ausnahme von Mexiko und Kanada. Kuba hätte sich nicht so stark an die UdSSR binden müssen, wenn der Druck aus den USA nicht so groß gewesen wäre.

Der Einfluss der Sowjetunion war indirekt. In den Regierungskreisen bildete sich eine starke pro-sowjetische Fraktion, die meiner Meinung nach Fidel Castro stürzen wollte. Die UdSSR begann, Waffen zu liefern, Lebensmittel zu schicken und eben auch Personal, das teilweise Einfluss auf alte kommunistische Kader in Kuba nahm. Die Regierung musste dann einige drastische Maßnahmen ergreifen, aber sie brachte niemanden um, nahm niemanden fest. Sie schickte sie nach Hause und Punkt.

Es gab danach einen sehr starken Einfluss der UdSSR auf die akademische, aber nicht auf die nicht-akademische Welt der Kunst und ihr Schaffen. Viele Russen versuchten uns die Ästhetik des sowjetischen sozialistischen Realismus aufzuzwingen. Aber er konnte keinen Platz finden, weil den Russen das passierte, was auch schon den Amerikanern passiert war: Beide haben Kuba nie gut verstanden. Daher hatten die Russen immer ein sehr rudimentäres, primitives Bild des Landes. Ihrer Interpretation zufolge musste man den Einheimischen auch noch das Denken beibringen, weil sie Lenin nicht kannten. In Kuba gab es eine andere Art, eine liberalere Form der Bildung. Gegen die konnte sich das dogmatische sowjetische Denken nicht durchsetzen. Es gab aber auch gute Leute mit einem enormen Bildungsgrad, die überhaupt nicht dogmatisch waren.

Wann haben Sie angefangen, elektroakustische Musik zu machen und damit zu arbeiten?

Meine ersten Experimente mit elektroakustischer Musik habe ich so um 1966 gemacht. Während dieser Zeit besaßen wir nicht viele Ressourcen. Das ICAIC hatte ein Aufnahmestudio, ebenso EGREM, die beide ganz gut bestückt waren. In diesen Studios habe ich meine ersten Versuche mit Naturgeräuschen unternommen.

Was hat Sie daran interessiert, elektroakustische Musik zu machen, in einem Land, in dem mehr oder weniger die Rhythmen von salsa, timba und son regieren?

Ich glaube, das ist eine verkürzte Sichtweise. Ich sage das, weil ich sehr oft mit einem falschen Bild von Kuba konfrontiert werde, als eine fröhliche, oberflächliche Welt, mit hübschen Mulattinnen, Rumgläsern, wunderschönen Stränden unter tropischen Palmen und Latinos, denen nicht viel Intellektualität zugestanden wird.

Kuba ist ein Land wie viele andere Länder auf der Welt, deren Bevölkerung sich aus verschiedenen Traditionen zusammensetzt. Schon früh gab es auf Kuba Sinfonieorchester, zu einer Zeit, als dies die wirtschaftliche Entwicklung eigentlich noch gar nicht zuließ. In der Plastik gab es eine Bewegung, die eng mit anderen Bewegungen der Avantgarde der zwanziger Jahre verbunden war. In der Musik ist das Gleiche geschehen: 30 Tage nachdem in New York "Ionisation" von Edgar Varèse uraufgeführt worden war, wurde es in Havanna

gespielt. An beiden Orten hat dabei Slowinski dirigiert. Kuba war ein Land, das seit Beginn des 20. Jahrhunderts viele Kontakte zu den kulturellen Strömungen dieser Zeit hatte.

In der Tat gab es vor der Revolution kaum die Möglichkeit, Konzerte oder Festivals in anderen Ländern zu besuchen. In den frühen sechziger Jahren konnten wir dann Vieles nachholen und unser Wissen auf den neuesten Stand bringen. Danach waren wir zum Beispiel gut über die Entwicklung der "Musique Concrète" in Frankreich informiert, weniger über das, was in Deutschland in der Elektroakustik gemacht wurde. Wir waren uns schon damals der Notwendigkeit bewusst, Möglichkeiten für die Entwicklung elektroakustischer Musik zu schaffen. Ich erinnere mich, dass es zu der Zeit noch keine Computer, keine digitale Verarbeitung gab. Bei uns war das Erschaffen der Musik noch ein langwieriger Prozess: Bänder schneiden, kleben, mischen, filtrieren usw.

Wenn ich hier in einen Plattenladen gehe, finde ich keine Platten mit elektroakustischer Musik. Manchmal stoße ich auf klassische Musik, jetzt auch mehr als früher. Aber es gibt hier nicht so viele Platten mit klassischer Musik wie zum Beispiel in Mexiko oder Frankreich. Warum?

Es ist nicht so, dass Konzertmusik keine Unterstützung erfährt. Es gibt gute Theater in Havanna und ein sehr gutes Sinfonieorchester sowie verschiedene Kammermusik-Ensembles. Ich glaube nicht, dass es sich um ein rein ökonomisches Problem handelt, sondern dass andere Musiken momentan bevorzugt werden. Es hat durch den Tourismus in den letzten Jahren einen Boom des Kuba-Sonne-Rum-Mulatinnen-*Images* gegeben, und das hat viel Geld ins Land gebracht. So ist auch die populäre Musik bedeutungsvoll geworden: Die Musiker bringen viel Geld ins Land, sie produzieren Platten im Ausland und ziehen die Touristen an. Das sind Faktoren, die dazu geführt haben, dass die Produktion populärer Musik momentan stärker gefördert wird.

In diesem Zusammenhang: Was halten Sie vom "Buena Vista Social Club"-Projekt?

Das erschien mir glänzend. Denn der Boom, ausgelöst durch den "Buena Vista Social Club", hat das allgemeine Interesse an der kubanischen Musik erhöht, international wie national, denn die jungen

Leute in Kuba bevorzugen generell die Pop- und Rockwelle. Jetzt hören sie auch wieder *son* etc. Ein gewisses Gebiet der traditionellen Musik hatte sich bis dahin nur wenig weiterentwickelt, weil nur die Alten es pflegten. Die Tatsache, dass an dieser Musik ein ökonomisches Interesse entstand und dass so ein größeres allgemeines Interesse ausgelöst wurde, erscheint mir – wie schon gesagt – fabelhaft.

Erzählen Sie mir etwas über Ihre Zeit in Deutschland, über die Werke und die Musik, die Sie dort vorgestellt haben.

1969 bekam ich in Paris den Musikpreis der Biennale verliehen und blieb längere Zeit dort. Dass ich dann nach Deutschland ging, obwohl zwischen unseren Ländern noch keine diplomatischen Beziehungen bestanden, hatte ich zwei Menschen zu verdanken: Otto Tomek, Redakteur für Neue Musik im WDR und Peter Bockelmann, damals Direktor für Neue Musik beim Deutschlandfunk, später beim SFB. Durch sie habe ich 1970/71 Einladungen für verschiedene Projekte in Köln, Berlin, Hamburg, Bremen und Hannover erhalten. Auf dieser Reise lernte ich auch einen Verleger kennen, und so wurde einige meiner Stücke in Darmstadt verlegt. 1974 erhielt ich dann ein DAAD-Stipendium für das Berliner Künstlerprogramm. Während dieser Zeit habe ich Frank-Patrick Steckel kennen gelernt, der mich darum bat, ihm bei den Feierlichkeiten anlässlich des 200. Geburtstags von Kleist in Frankfurt zu helfen. 1984 ernannte man ihn zum Intendanten des Bochumer Schauspielhauses. Er lud mich ein, während der ganzen ersten Spielzeit mit ihm im Schauspielhaus zu arbeiten. Zehn Jahre später hat er mich erneut, zu seiner letzten Spielzeit in Bochum, eingeladen. Insofern das möglich war, habe ich immer versucht, die Musik, die ich für das Theater, das Kino, für andere Sachen komponiert habe, später zu Konzertstücken auszubauen.

Für welche Filme haben Sie die Musik geschrieben?

Für etwa 20, u.a. für die einzige große kubanisch-sowjetische Produktion "Soy Cuba" aus dem Jahre 1964. Ein Spielfilm, bei dem Mikhail Kalatosov Regie führte, und der drei unterschiedliche Geschichten des revolutionären Prozesses zeigte. Letztes Jahr [2000] erzählte einer unserer Kollegen aus dem ICAIC, dass er soeben "Soy Cuba" in New York gesehen habe. Die Russen haben die Rechte für den Film an

Francis Ford Coppola verkauft und der hatte großen Erfolg in den USA. Absurd, oder?

Das Interview führte Torsten Eßer im Mai 2001
in Havanna.